



John Dewey y el Kitsch

Rueda Leopoldo
FaHCE-UNLP

1. Introducción

En términos generales el problema que ha guiado este trabajo es el de la relación entre arte/sociedad/política. Por supuesto, dado la amplitud del tema, no es nuestro objetivo resolver tamaño problema, sino más bien intentar especificar algún rasgo de dicha relación, a saber, las consecuencias (¿o causas?) ético-políticas del arte llamado Kitsch. Ya desde las primeras teorizaciones acerca de este concepto puede observarse que el Kitsch no simplemente caracteriza ciertas “cualidades” (negativas) de un objeto artístico sino que viene a caracterizar el estado *patológico* de una sociedad determinada.

Para trazar algunos rasgos de dicha relación, hemos abrevado en las fuentes de la teoría estética que presenta John Dewey *El arte como experiencia*, que tomaremos como marco teórico general.

A nuestro modo de entender, el concepto contemporáneo de Kitsch tal como fue desarrollado en Broch y Umberto Eco (a ellos restringiremos nuestro análisis) puede verse como contrapartida de lo que Dewey considera una genuina experiencia estética. Si estamos en lo cierto, el Kitsch vendría a romper la continuidad y la unidad de la experiencia. En definitiva, al anular estas dos características estaría quitando la cualidad estética que subyace a toda experiencia, y esto explicaría que el Kitsch desborde el plano de las artes para tener efectos políticos y éticos.

De modo que, en un primer momento analizamos algunos elementos de la concepción estética de Dewey, para luego desarrollar las aportaciones al concepto de Kitsch de Broch y Eco. Establecida la relación, proponemos (en las conclusiones) a modo de hipótesis que Dewey en *La opinión pública y sus problemas* podría estar viendo en el ámbito de los medios de comunicación algo similar al Kitsch. Propuesta que se ve reforzada si se considera que este último libro de Dewey es de 1927 y el primer escrito de Broch al respecto del tema (*Kitsch y arte de tendencia*) es de 1933.

2. Dewey y el análisis de la experiencia estética

2.1 Las condiciones del arte actual

En *El arte como Experiencia* John Dewey parte de considerar la situación actual de las obras de arte, de cuya significación trata la teoría estética. Para él, el arte se ha separado, “aislado de algún modo de las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia y de las condiciones humanas que engendra en la experiencia”¹ producto de configuraciones económicas y sociales específicas como lo son el capitalismo, el ascenso de la burguesía y la conformación posterior de un mercado global. Así, el arte se coloca ahora en los museos, teatros y galerías, “aparte de la experiencia común”, como insignia del gusto y acreditación de una cultura especial². Tal situación quita al arte su función original de intensificar el sentido de la vida, para lo cual es necesario que este sea parte significativa de una comunidad organizada³, siendo integrante del *ethos* y las instituciones de la misma. Dewey refuerza esta idea diciendo que en la Grecia Antigua “la idea del arte por el arte ni siquiera hubiera sido entendida”⁴.

La situación actual tiene para el pragmatista importantes consecuencias que mencionaremos sucintamente:

- i. Individualismo estético (el artista se encierra en sí mismo como manera de no caer en la lógica del mercado)
- ii. Separación entre el productor y el consumidor;
- iii. Separación entre la experiencia estética y la ordinaria;

Todo esto a su vez tiene dos consecuencias importantes:

- a. En el plano de la teoría: una filosofía de las bellas artes que acepta esta separación y enfatiza lo meramente contemplativo;
- b. En el plano práctico: sustrae en la vida práctica las percepciones estéticas “que son ingredientes necesarios de la felicidad, o las reducen [a las percepciones] a excitaciones de compensación, agradables o pasajeras”⁵.

Tal análisis configura entonces el proyecto y justificación de una nueva teoría estética.

1 Dewey (2008), p. 3

2 Cf. *Ibíd.*, p. 11

3 Cf. *Ibíd.*, p. 8

4 *Ídem*

5 *Ibíd.*, p. 11

2.2 El proyecto de la teoría estética: Continuidad y Unidad de la experiencia

Dado el análisis que reconstruimos en el apartado anterior, el problema con que se enfrenta la teoría es el de recobrar la continuidad de la experiencia con los procesos normales de la vida, “y esto será logrado regresando a la experiencia común o rondando las cosas para descubrir la cualidad estética que tal experiencia posee”⁶. Para lograrlo Dewey sostiene que necesitamos un concepto claro de qué significa una experiencia normal.

Siguiendo a Di Gregori y Durán, la experiencia en Dewey recibe tres características definitorias:

- i. Una conexión indisoluble con lo vital;
- ii. Es actividad, “significa un intercambio activo y atento frente al mundo”⁷;
- iii. Tiene unidad, diferenciando la genuina experiencia de aquellas que cesan por la distracción, desidia, etc.⁸

La experiencia queda entonces caracterizada a partir de la criatura viviente, en interacción con el ambiente, con necesidades específicas. Ambiente en el que el individuo debe actuar (no se trata de un mero padecimiento) para conseguir aquello que necesita. Las necesidades tal como Dewey las entiende son una ausencia temporal de ajuste de la criatura con el entorno de modo que si la experiencia *es tal*, culminará en una nueva armonía logrando “una vida más altamente poderosa y significativa”⁹.

El mentado equilibrio se produce a partir de la tensión y a causa de ella; tensión que se hace conciente induciendo la reflexión y el interés por los objetos materiales como condición de posibilidad de lograr el equilibrio. La reflexión, entonces, se incorpora a los objetos como su significado¹⁰. De allí que Dewey sostenga que el artista se interesa especialmente por la fase de la experiencia en que la unión se realiza, de modo que no evita los momentos de tensión sino que más bien los cultiva, no por ellos mismos sino porque “sus potencialidades llevan a la conciencia viviente una experiencia *unificada y total*”¹¹.

6 Ibid., p. 12

7 Ibid., p. 21

8 Cf. Di Gregori y Durán (2008), pp. 1-2

9 Dewey, *Op. Cit.*, p. 16

10 Cf. Ibid., p. 17

11 Ídem (resaltado nuestro)

En relación a estas últimas características, Dewey sostiene que tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su *cumplimiento*, esto es, como dijimos, un equilibrio. Cuando hay resistencias y conflictos, completa Dewey “determinados aspectos y elementos del yo y del mundo implicados en esta interacción recalifican la experiencia con emociones o ideas de tal manera que surge la intención conciente”¹². Estas emociones e ideas dan a la experiencia su cualidad individualizadora y autosuficiente, que hacen que esta sea *una*, pese a las diferencias de sus partes y *total*, dado que se dirigen a un cumplimiento, a una nueva armonía. A esto Dewey lo llama la *cualidad estética* que toda experiencia tiene, más allá de que no sea preeminentemente estética. Esta cualidad es la que le da a la experiencia su carácter único y le permite llegar a un término¹³. A la base de cualquier experiencia, ya sea intelectual, práctica o de goce específicamente estético, funciona esta cualidad que la hace ser una experiencia propiamente dicha, y la diferencia entre los tipos de experiencia está “en su materia”¹⁴. Ya en el ámbito del arte en el sentido de las bellas artes, una experiencia será estética cuando en ella esté reunida la acción y el padecimiento, o la creación y la percepción. Con esta afirmación Dewey critica la separación tajante entre el artista (encargado de la acción) y el espectador (encargado de la percepción). Para nuestro autor, estos ámbitos no pueden separarse, dado que:

- i. El artista de hecho incluye la percepción modificando su obra para que esta pueda ser gozada y para gozarla él;
- ii. De no incluir esta percepción, “el artista no perfecciona una nueva visión en el proceso de elaboración, actúa mecánicamente y repite algún viejo modelo impreso en su mente”¹⁵;
- iii. Tampoco el espectador es pasivo, “para percibir el contemplador debe *crear* su propia experiencia.”¹⁶ Y sin estos actos de recreación, el objeto no puede ser percibido como una obra de arte, dado que no produce un ordenamiento coherente de los elementos en un todo del cual se pueda extraer algo significativo¹⁷;

12 Ibid., p. 41

13 Cf. Ibid., pp. 42-43

14 Ibid., p. 44

15 Ibid., p. 58 Es menester prestarle atención a esta última cita dada la relevancia que tendrá luego para la relación que proponemos con el problema del *Kitsch*.

16 Ibid., p.62

17 Cf. Ibid., pp. 64-65

iv. Si es espectador es meramente pasivo, lo que hay es reconocimiento y no percepción. En el reconocimiento recaemos sobre un esquema previamente formado “algún detalle o arreglo del detalle sirve para la simple identificación”¹⁸. En fin, el reconocimiento no despierta una conciencia vívida.

Estas consideraciones que Dewey hace de lo que es *una* experiencia, y de lo que es la experiencia estética en particular, justifican que el pragmatista sostenga que hay dos clases de mundo donde la experiencia estética no podría realizarse:

- i. En un mundo de mero flujo; el cambio no sería acumulativo, no se movería hacia ninguna conclusión. La estabilidad y el descanso no podrían ser.
- ii. En un mundo acabado; no habría rasgos de incertidumbre y de crisis, y no habría oportunidad para una resolución.

Resumiendo, de lo dicho podemos extraer algunas características que Dewey considera fundamentales en toda obra de arte genuina: una conexión significativa con la comunidad y con lo vital, una unidad y totalidad. La obra además ha de ser la culminación armoniosa de un proceso de tensiones, proceso que también debe generarse en el receptor, induciendo la reflexión a causa de las tensiones que en ella hay presente. En el siguiente apartado presentaremos la noción del Kitsch, especialmente en las formulaciones de Hermann Broch y Umberto Eco, argumentando que este puede verse como un caso de obra de arte no genuina en sentido deweyano.

3. El Kitsch: un caso de fragmentación de la experiencia

3.1 Breve historia del concepto:

El concepto de Kitsch, que podemos entender en principio como *mal gusto* en arte, ha sido tratado de diversas maneras y se ha ido adaptando a diversos usos. Podemos así decir que este concepto se ha vuelto polisémico, y por ende vago y confuso. Proponemos en primer lugar hacer un breve repaso por los autores más importantes para luego analizar la perspectiva de Hermann Broch y Umberto Eco, sobre las cuales nos centraremos.

¹⁸ Ibid., p. 58

Entre los primeros teóricos que escriben sobre el Kitsch se sitúa Hermann Broch, filósofo ineludible dado que es a partir de sus estudios -se trate ya de complementarlo o de refutarlo- que este concepto se volvió problemático. Broch publica dos trabajos capitales sobre el tema: *Kitsch y arte de tendencia* de 1933 y *Notas sobre el problema del Kitsch* de 1950-51. Contemporáneo a Broch se encuentra el trabajo de Walter Benjamin *Onirotsch* en el cual intenta superar la dicotomía arte-kitsch. Ya en 1960, con Dwight MacDonald, el Kitsch queda identificado con el arte de la *midcult*, identificación que si bien Umberto Eco retoma en *Apocalípticos e Integrados* libro de 1964, discute acerca de los criterios taxonómicos que MacDonald utiliza. En este libro Eco nos ofrece un interesante y riguroso análisis que aborda puntos esenciales del Kitsch al caracterizarlo fundamentalmente a partir de las condiciones de producción y la funcionalidad del mismo.

La visión negativa que se aprecia en los primeros autores irá cambiando a partir de la década del '70 en que se toma realmente conciencia del Kitsch, donde teóricos más contemporáneos ven en este elementos revolucionarios -o al menos liberadores- de modo que proceden a integrarlo¹⁹. De esta manera, comienzan a aparecer artistas que utilizan deliberadamente el Kitsch, pasando ahora a llamarse *Camp*, que no es otra cosa que el Kitsch conciente.

3.2 El Kitsch como provocación del efecto: Hermann Broch

Como ya mencionamos, Broch dedica dos ensayos a tratar el problema del Kitsch. Como veremos en este autor, el concepto desbordará la esfera de lo estético para alcanzar lo político y también lo ético. Desafiando la propuesta general (y mal comprendida) de la autonomía del arte, para Broch la explicación de éste y también del Kitsch debe incluir análisis sociales y políticos. En el caso del Kitsch, es al mismo tiempo producto y causa de factores sociales y políticos determinados. Sobre este tópico nos encargaremos en la última parte del trabajo.

Enfocándonos en los aspectos propiamente estéticos del concepto, es menester tener en cuenta que Broch nos advierte que en la filosofía en general y en la filosofía estética en particular no podemos esperar definiciones claras y rigurosas, de modo que cualquier concepto siempre quedará en algún punto indefinido. De allí también los problemas

¹⁹ Cf. Amícola, José (2000), p. 15

para poder, por ejemplo, separar taxonómicamente el arte del Kitsch. Coherentemente Broch sugerirá que tal vez el arte no pueda sobrevivir sin unas gotas de Kitsch²⁰.

En su ensayo *Kitsch y arte de tendencia* este autor considera que lo más importante del Kitsch es la producción del efecto²¹, utilizando vocablos prefabricados que “con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en clichés”²². Lo que significa que es un sistema de *imitación* que actúa siguiendo recetas determinadas²³ y que funciona como enmascaramiento intentando comunicar al hombre la seguridad del ser, para salvarlo de la angustia de la muerte²⁴. De modo que la obra Kitsch encierra para Broch un infinito en algo finito, esto es, el escape hacia las recetas ya digeridas hace que la obra se cierre, esté acabada²⁵, quitándole su cualidad de arte: A la obra Kitsch le falta el poder de significación. En la misma línea que Broch, Gadamer en *La actualidad de lo bello* dirá:

“Quisiera describir estos dos extremos (opuestos la experiencia de arte). Uno es esa forma de disfrutar de algo porque resulta conocido y notorio. Tengo para mí que aquí está el origen del kitsch, del no arte. Se oye lo que ya se sabe. No se quiere oír otra cosa y se disfruta de ese encuentro porque no produce impacto alguno, sino que le afirma a uno de un modo muy lacio. Es lo mismo que el que está preparado para el lenguaje del arte y siente exactamente lo que el efecto quería que sintiese (...). Eso es lo que destroza el arte. Porque el arte sólo es algo si precisa de la construcción propia de la conformación, aprendiendo el vocabulario, la forma y el contenido para que la comunicación efectivamente se realice.”²⁶

3.3 Poética del Kitsch: Umberto Eco

En el capítulo “La estructura del mal gusto”, Eco describe algunas posiciones respecto al concepto de Kitsch, y propone de esa manera ir caracterizándolo. La otra forma que utiliza para definirlo y para fundamentar su postura será aludir a las condiciones de producción del Kitsch. Intentaremos seguirlo en su interesante análisis.

²⁰ Cf. Broch (1970), p. 9

²¹ *Ibid.*, p. 9

²² *Ibid.*, p. 10

²³ *Ibid.*, p. 11

²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 10

²⁵ Como dice Broch en *Notas sobre el problema del Kitsch*: el arte es un sistema, y “el sistema puede y debe definirse como un sistema abierto”. *Ibid.*, pp. 26-27

²⁶ Gadamer, Hans-George (1991), p. 122

El primer acercamiento a una definición de Kitsch es considerarlo como “prefabricación e imposición del efecto”²⁷, para lo cual “los autores utilizan expresiones ya cargadas de forma poética”²⁸. Hay que agregar a esta definición que la **intención** es hacerle creer al receptor que está teniendo una experiencia estética privilegiada²⁹, pero a su vez permitiendo una *contemplación desinteresada*.³⁰

Eco recuperará la dimensión ética de Broch, considerando al Kitsch como “un mal en el sistema de valores del arte ...una maldad que supone una general *falsificación de la vida*”³¹. Es interesante señalar que el engaño Kitsch se produce en dos niveles, uno interno concerniente a los factores lingüísticos, donde la obra se propone constantemente como arte pero buscando solo la provocación del efecto, volviéndolo un mensaje **redundante**, y otro nivel externo, que se localiza en la intención del autor.

Aludiendo a la forma precisa en que se produce el Kitsch, Eco sostiene que existen determinados estilemas (las marcas del estilo de un autor) de un mensaje poético (que se caracteriza por su *ambigüedad y la consecuente tensión interpretativa*) que son consumidos de manera tal que ya no sorprenden. No obstante, estos estilemas siguen remitiendo a un contexto poético. De esta manera el autor Kitsch se los apropia para recubrir la provocación del efecto que él desea, alcanzando éxito en un público deseoso de experiencias cualificadas pero sin tener que realizar el esfuerzo interpretativo. Por ende el Kitsch elimina de la obra su fundamental tensión interpretativa.

Ahora bien, la inserción de un estilema original en un contexto nuevo que tiende a la provocación del efecto produce un **desequilibrio** con el resto de la obra. El Kitsch entonces puede definirse como “falso organicismo contextual”³².

3.4 Dewey y el Kitsch: ¿Una relación posible?

Todas estas características que el Kitsch reúne, tanto las de Eco como las de Broch, a nuestro entender sitúan a este concepto como un caso de lo que en Dewey llamaría una experiencia estética nula, que no ha sido desarrollada, dado que:

27 ECO, Umberto (2004), p. 96

28 Ibid., p. 98

29 Cf. Ibid., pp. 99, 102 y 109

30 Ibid., p. 101

31 BROCH, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*, en *Dichten und Erkennen*, Essays, I, Zurich, 1955, citado en ECO, Ibid., p. 99 (El resaltado es nuestro).

32 Ibid., p. 116

i. El Kitsch ofrece meros impactos al receptor, pero que no se desarrollan hacia ningún lado;

ii. Al caer en lo establecido, en lo ya consumido, el Kitsch no propicia (más aún, anula) la necesidad de reflexionar, quita toda tensión de la obra. Consecuentemente, el Kitsch no vuelve nuestra vida más poderosa ni significativa;

iii. Si acordamos con Eco, la obra de “arte” Kitsch no tiene unidad. Los estilemas extraídos no son soportados en el nuevo contexto;

iii. El artista Kitsch trabaja mecánicamente y el receptor se dedica meramente a reconocer algo como “arte”, sin efectuar ninguna recreación de la obra, esto es, el contemplador se vuelve meramente pasivo;

Es así como podemos sostener que, en definitiva, el Kitsch nos ofrece aquellos dos mundos en los que según Dewey no podía haber experiencia estética. Un mundo de mero flujo, dado que el Kitsch se limita a ofrecernos impactos a la sensación que no se mueven hacia ningún lado, pero también un mundo acabado, cerrado, al caer en recetas, al refugiarnos, como dice Broch, en la seguridad del ser. Entonces si estamos en lo cierto, el Kitsch anula la cualidad estética de la experiencia y esto explicaría los efectos que tiene en ámbitos que trascienden las artes.

4. Conclusiones parciales: Ética y política del Kitsch, las consecuencias de la fragmentación de la experiencia

Como adelantábamos, las raíces profundas de la existencia del Kitsch se deben a condiciones éticas y políticas específicas. En última instancia, Broch considera al Kitsch como la sustitución de la categoría ética por la estética: el arte por el arte mismo. Quien produce Kitsch no debe considerarse alguien con facultades inferiores, sino más bien como alguien éticamente abyecto, “como un malvado que desea el mal”³³. El Kitsch depende (y es causa) de la caída de los sistemas de valores. “Todos los períodos históricos en que los valores sufren un proceso de disgregación son períodos de gran florecimiento del Kitsch”³⁴. Así, la estetización posibilita espectáculos como los de Nerón (según sostiene Broch) y en la época actual (podemos pensar nosotros) el equivalente resuena en las declaraciones del compositor alemán Karl Heinz Stockhausen, quien sostuvo que la caída de las Torres Gemelas había sido la primera

³³ Broch, *Op. Cit.*, p. 13

³⁴ *Ibid.*, p. 14

gran obra de arte del Siglo XXI. A su vez, la consecuencia política del Kitsch es el totalitarismo y la imposibilidad de una democracia.

Volviendo a Dewey, podemos encontrar un registro similar en la importancia que el arte (mejor aún, el genuino arte) adquiere en la conformación de una comunidad política, ya que en la medida en que el arte ejerce su oficio, es también una reelaboración de la experiencia de la comunidad en la dirección de una mayor unidad y orden. Más aún, Dewey también advierte que el mal en el arte (que, nótese, pone en términos de “imitación”) depende de factores políticos, “La decadencia del arte en el período alejandrino, su degeneración en pobre imitaciones de los modelos arcaicos, es un signo de la pérdida general de la conciencia cívica que acompañaba el eclipse de las ciudades-estados y la ascensión de un imperialismo cosmopolita”³⁵.

Para finalizar, hemos de observar que Dewey está viendo en otro ámbito un fenómeno similar al del Kitsch. Sin adentrarnos en la complejidad y las aristas de lo expuesto en *La Opinión Pública y sus problemas*, Dewey observa que la “noticia”, pese a los avances tecnológicos en los medios de comunicación, está construida de manera sensacionalista, *efectista*. Las consecuencias políticas de esto son fundamentales, dado que si por un lado la formación de una opinión pública genuina es necesaria para el logro de lo que Dewey llama la Gran Comunidad, a diferencia de la Gran Sociedad, y si hemos de dar a los medios de comunicación el rol de formar esta opinión pública (que decida sobre todo en relación a las investigaciones, y de acuerdo con sus intereses), estos últimos deben presentar a las noticias de manera tal que puedan integrarse en el curso de la experiencia³⁶, “Porque la comunicación no consiste en anunciar cosas, aún cuando se digan con el énfasis de una gran sonoridad, sino que es un proceso creador de participación que hace común lo que era aislado y singular”³⁷. Esto es, la noticia debe restaurar la continuidad de la experiencia y esto es una cuestión de arte:

*“...El artista trabaja para crear un público con el cual comunicarse. Al cabo, las obras de arte son el único medio de comunicación completa y sin estorbos, entre hombre y hombre, que hay en un mundo lleno de abismos y muros que limitan la comunidad de la experiencia”*³⁸

5. Bibliografía:

35 Dewey, *Op. Cit.*, pp. 371-372

36 Cf. Dewey (2004), p. 169 y Di Gregori y Durán (2009), p. 178-179

37 Dewey, *Op. Cit.*, p. 275

38 *Ibíd.*, p. 118

- Amícola, José (2008), *Camp*, en Amícola y De Diego (comps.) (2008), *La teoría literario hoy. Conceptos, enfoques y debates*, Ediciones Al Margen, La Plata
- Amícola, José (2000), *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Buenos Aires
- Broch, Hermann (1970), *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Tusquets editor, Barcelona (contiene *Kitsch y arte de tendencia* (1933) y *Notas sobre el problema del Kitsch* (1950-51))
- Del Castillo, Ramón (2004), *Érase una vez América*, estudio preliminar a Dewey, John (2004), *La opinión pública y sus problemas*, traducción de Ramón del Castillo, Madrid, Morata (Primera edición en inglés: 1927)
- Dewey, John (2008), *El arte como experiencia*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós (Primera edición en inglés: 1980)
- Dewey, John (2004), *La opinión pública y sus problemas*, traducción de Ramón del Castillo, Madrid, Morata (Primera edición en inglés: 1927)
- Di Gregori y Durán (2008), *Acerca del arte, la ciencia y la acción inteligente*, en Actas de las VII Jornadas de investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos, Departamento de Filosofía, FAHCE, UNLP, ISBN 978-950-34-0578-9
- Di Gregori y Durán (2009), *el valor epistémico y político de la opinión pública. Una variación "deweyana"*, en Borsani, Gende y Padilla (comps.), *La diversidad, signo del presente. Ensayos sobre filosofía, crítica y cultura*, Buenos Aires, Del Signo
- Eco, Umberto (2004), *Apocalípticos e Integrados*, traducción de Andrés Boglar, Barcelona, DeBols!llo (Primera edición: 1964)
- Gadamar, Hans-George (1991), *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Traducción de Antonio Gómez Ramos, Introducción de Rafael Argullol, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona-Buenos Aires – México, Ediciones Paidós